

TRANSPOSER AU THÉÂTRE LA NOTION DE FAUX-RACCORD

Clémentine Colpin, Nina Negri

Published in *Le journal de la recherche* 2020, no. 1, pp. 10-12 which should be cited to refer to this work.

En mars 2018, j'ai été invitée à mener un atelier dans le cadre du Master Théâtre de La Manufacture. À cette occasion, j'ai commencé un travail sur le montage cinématographique en collaboration avec Romain Waterlot, monteur diplômé de l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et des Techniques de Diffusion de la Fédération Wallonie-Bruxelles (INSAS), avec lequel j'avais auparavant échangé de nombreuses fois sur nos disciplines réciproques et sur une potentielle hybridité entre montage et mise en scène. À partir d'éléments techniques, historiques et philosophiques nous avons dégagé des pistes de réflexion et les avons partagées avec les étudiant·es au cours d'un séminaire où nous avons exposé des outils, des modes de pensées, un lexique, issus du montage audio-visuel, afin de réfléchir à leur application dans le champ théâtral et plus spécifiquement dans celui de la mise en scène.

Partant de cet énoncé de Dominique Chateau, « Le montage est une pratique, une notion et un concept »¹, il s'agissait de voir que le montage est non seulement une technique qui met en jeu de nombreuses notions, mais aussi un mode de pensée structurant que nous avons appelé « pensée-montage » et qui s'est avéré être un prisme de lecture très opérant lorsqu'il s'agit d'analyser mais aussi de concevoir une forme performative.

C'est à cette occasion que j'ai rencontré Nina Negri, alors étudiante metteuse en scène dont le travail de mémoire portait également sur des questions de montage au théâtre. Notre intérêt commun nous a conduit à mener conjointement une recherche à La Manufacture. Nous entendions poursuivre les pistes que nous avions faites émerger dans nos travaux respectifs et explorer – à partir de notre pratique de metteuses en scène – les rapprochements possibles entre l'art du montage tel qu'il a été usiné et travaillé par le cinéma et les considérations stylistiques qu'il ouvre dans le champ du théâtre. Nous souhaitions tenter de formaliser nos réflexions et considérations théoriques, d'en extraire des méthodes de travail, mais aussi questionner quelles résistances et limites ces idées rencontrent lorsque nous les confrontons au concret du médium théâtral.

Raccord et faux-raccord

Alors que le montage offre un terrain de réflexion très vaste, nous nous concentrons actuellement sur la notion de faux-raccord. Les raisons qui ont motivé ce choix sont à la fois méthodologiques et contextuelles (équipe, cadre et économie d'un projet de recherche de ce type), sensibles (notre goût et nos intuitions personnelles en tant qu'artistes), mais aussi conceptuelles. En effet, le faux-raccord



Lisa Veyrier, Agathe Lecomte et Bartek Sozanski

– et l'esthétique du fragment qu'il suppute et met en avant – exalte spécifiquement la pratique du montage, l'affirme comme prioritaire dans la démarche et l'utilise comme force productive.

Dans l'histoire du cinéma, le raccord est devenu nécessaire dès lors que le plan – défini par son contenu partiel, son point de vue cadré et sa durée (et plus tard son contenu sonore) – fût compris comme une unité non-suffisante dans la construction de la continuité visuelle et dramatique du film. Dès lors, la notion de montage se développe au-delà de la seule technique de découpage-collage puisqu'il devient l'élément fondateur et structurant d'une narration continue, c'est-à-dire un véritable outil d'écriture.

Aujourd'hui encore, bien qu'il soit évident que notre compréhension des images et de l'objet film ait largement évolué, le cinéma se définit majoritairement comme l'art de raconter une histoire au moyen d'une succession de points de vue déconnectés et cependant enchaînés de façon à ne pas briser la linéarité du récit. Et le montage reste l'art et la manière de mettre en ordre ces fragments et de pratiquer ces enchaînements.

Le montage permet de raccorder des images qui, à priori, n'ont pas de liens entre elles. Il contient donc en lui la possibilité de produire des sautes entre les plans qui semblent absurdes au regard de la réalité afilmique. Le spectateur est alors confronté à un enchaînement d'événements déroutants car il diffère absolument de sa perception du monde. C'est pourquoi l'École américaine, Hollywood et son usine à fictions vont rapidement mettre en place une théorie du montage continu qui repose sur un nombre important de règles et de normes qui sont encore largement répandues aujourd'hui. Celles-ci sont destinées à rendre la succession de ces vues partielles (les plans) acceptables pour l'œil et l'esprit. La logique qui justifie cette « bonne manière de raccorder » est une logique narrative par laquelle on cherche à immerger le spectateur dans une fiction, sans jamais le perdre et en lui proposant les points de vue les plus clairs et pertinents possibles. Ce principe veut que, dans un film, la succession des différents plans reconstruise « l'illusion de la perception réelle »². Il s'agit donc d'exploiter des stratégies qui permettent un processus d'identification.

Dans cette optique cinématographique, plusieurs facteurs sont essentiels : les rapports de causalité consolidant une impression de continuité ; la gestion réaliste de la temporalité du récit ; une gestion claire des distinctions entre état de veille, scène de rêve, vision objective ou subjective ; l'exploitation de schémas actanciels définis et efficaces ; le respect de la notion de « vraisemblance » ; la capacité de déduction du spectateur à « combler mentalement les trous ». Ainsi, le montage continu met en application diverses stratégies graphiques, rythmiques et sonores afin de rendre évidents les raccords entre les plans mimétiques et le monde donné à voir à l'écran.

Le « bon raccord » doit permettre d'atténuer la discontinuité essentielle au changement de plans tout en favorisant la continuité sémiotique.³ Dans cette logique, le faux-raccord est alors considéré comme une inadvertance, une maladresse. Nous voyons donc à quel point le faux-raccord ne se comprend qu'à l'intérieur d'une pensée qui privilégie la linéarité du récit. Ce qui importe c'est la question du pacte passé avec le spectateur.

Ainsi, en brisant la linéarité et/ou la continuité visuelle, le faux-raccord met à mal les attentes des spectateurs par la production réitérée de petits traumas visuels et mentaux⁴, donnant à voir des événements coupés de leurs causes et de leurs conséquences. De ce fait, il trouble le pacte narratif implicite passé entre un spectateur et le film. Tandis que l'œuvre cinématographique classique voile sa construction pour se présenter en tant qu'ensemble quasiment vivant et naturel, le faux-raccord rend visible les contours des fragments et montre comment ceux-ci fonctionnent seuls et dans leurs interrelations. Ainsi, le faux-raccord met en lumière l'existence du montage et la discontinuité sur laquelle se fonde le dispositif cinématographique. Outre le fait de briser le continuum spatio-temporel ou sa logique, il se révèle être une manière de travailler sur la perception du spectateur. Aujourd'hui, nombreux sont les réalisateur-trices chez qui l'utilisation du faux-raccord est devenue productrice de sensations et/ou de sens nouveaux.⁵

En cherchant à déplacer cette notion cinématographique dans le champ du théâtre, nous cherchons premièrement à comprendre comment déconnecter un récit de sa logique causale pour en proposer une nouvelle dramaturgie. Deuxièmement, nous nous penchons sur la capacité qu'a le faux-raccord à agir (de façon sensorielle et intellectuelle) sur la perception du spectateur.

Une méthode expérimentale

Pour ce faire, nous nous approprions des éléments cinématographiques (procédés, notions, figures de style, paradigmes...) dérivés du faux-raccord (comme le *jump-cut*, la notion de champ et hors-champ, la répétition, la subdivision, etc.) afin d'essayer d'en extraire des protocoles d'expérimentation scénique. Nous évitons néanmoins une transposition terme à terme puisque chaque médium a sa matérialité propre (ou première) et ses possibilités techniques singulières.

Afin de mener à bien cette recherche, nous avons choisi un matériau de travail unique, *L'Ours* de Tchekhov (1888)⁶ – une pièce courte avec une structure dramatique classique immédiatement reconnaissable, un cadre fictionnel et des enjeux clairs et un récit linéaire qui respecte la règle des trois unités.

Dans un premier temps, nous cherchons à produire des faux-raccords à partir des acteur-trices, de leur jeu et de leurs outils : le corps, la voix, l'émotion, le texte, le personnage, l'adresse, les partenaires de jeu. Il nous faut avant tout établir un pacte



© Nina Negri

avec l'observateur. Ce pacte implique que nous commençons par déterminer avec les acteur-trices une « bonne façon » de jouer la pièce (bon raccord) afin que l'observateur adhère à ce régime de codes. Ensuite seulement, nous pouvons déranger les codes préétablis pour travailler du faux-raccord théâtral à l'intérieur même du jeu de l'acteur-trice. Il ne s'agit pas pour nous de casser les unités admises à priori juste pour les casser, mais plutôt de comprendre comment créer un cadre et des règles pour ensuite jouer de ces règles afin d'enrichir la dramaturgie de la pièce.

Dans un second temps, nous cherchons à produire le faux-raccord à partir des autres arts et techniques de la scène tels que le son, la lumière, la projection vidéo (y compris le surtitrage), les accessoires, les costumes et le décor. Notre but est de construire une unité et une continuité dramaturgique à partir du texte de *L'Ours*, tout en ayant des inserts hétérogènes et passagers, qui « se détachent » du flux narratif et résonnent singulièrement pour eux-mêmes. Comme si soudainement on changeait de temporalité, ou de référent spatial. Nous voulons réfléchir à des manières de créer des enchaînements déroutants mais accueillants, qui ne visent pas à offrir un sens déjà établi, fermé, définitif, et qui au contraire suscitent l'expansion et l'ouverture du sens.

S'approprier une pensée structurante et développer une boîte à outils dramaturgiques

Un troisième objectif est sous-entendu dans les deux premiers. En considérant le montage comme outil d'écriture et donc de construction de sens, nous espérons pouvoir interroger la notion de dramaturgie. Au fil de la recherche, nous nous appliquons sans cesse à traduire le lexique associé au faux-raccord et au montage dans « un langage théâtral » et observons en quoi cela est opérant. Comme il est parfois libérateur pour un-e acteur-trice de jouer dans une langue étrangère, nous avons l'intuition

qu'employer un autre vocabulaire, essentiellement cinématographique, nous poussera à développer de nouvelles approches de l'écriture scénique. Ceci nous semble d'autant plus important, qu'en tant que metteuses en scène nous avons fréquemment constaté un manque de méthodologie, de terminologie et d'outils techniques lorsque nous nous attelons à la dramaturgie d'une pièce. Nous sommes persuadées qu'il serait éclairant de créer un lexique commun entre monteur-euse, metteur-e en scène, dramaturge et acteur-trices.

Ainsi, au fur et à mesure de nos expérimentations, nous veillons à formaliser les divers protocoles, à les archiver et à les organiser. Nous pourrions ainsi isoler des outils de pensée, transposer des méthodes de travail, dégager des lignes et des axes de pensée structurante qui nous mèneront à une nouvelle compréhension du plateau. Au final, nous espérons pouvoir constituer une boîte à outils dramaturgiques. Celle-ci nous sera utile dans nos travaux futurs mais nous souhaitons également la mettre en partage avec les communautés artistique et scientifique. Elle fera l'objet d'un nouvel atelier avec les étudiant-es en Master Théâtre orientations Mise en scène et Scénographie en novembre cette année.

Clémentine Colpin et **Nina Negri** sont metteuses en scène, diplômées de La Manufacture respectivement en 2015 et 2018.

Ce projet est mené en partenariat avec la HEAD – Genève.

-
- 1 Dominique Chateau, *Op. Cit.* p. 10.
 - 2 Jacques Aumont, *Op. Cit.*, p. 24.
 - 3 Jacques Aumont, *Op. Cit.*, p. 29.
 - 4 Jacques Aumont, *Op. Cit.*, p. 21.
 - 5 Le film *In the mood for love* de Wong Kar-Wai en offre un exemple flagrant à la minute 90.
 - 6 Anton Tchekov, *L'Ours*, traduction par André Markowicz et Françoise Morvan, Éditions Actes Sud Babel, Paris, 2005.